

Les Cahiers  
de l'École du Louvre

## Les Cahiers de l'École du Louvre

Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations,  
archéologie, anthropologie et muséologie

10 | 2017  
Cahiers 10

---

# La photographie à la Librairie centrale des Beaux-Arts – Éditions Albert Lévy (1906-1936)

*Photography at the Librairie Centrale des Beaux-Arts – Éditions Albert Lévy  
(1906-1936)*

Maud Allera

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/545>

DOI : 10.4000/cel.545

ISSN : 2262-208X

### Éditeur

École du Louvre

### Référence électronique

Maud Allera, « La photographie à la Librairie centrale des Beaux-Arts – Éditions Albert Lévy (1906-1936) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 03 mai 2017, consulté le 17 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/545> ; DOI : 10.4000/cel.545

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 septembre 2019.



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# La photographie à la Librairie centrale des Beaux-Arts – Éditions Albert Lévy (1906-1936)

*Photography at the Librairie Centrale des Beaux-Arts – Éditions Albert Lévy (1906-1936)*

**Maud Allera**

---

- 1 La Librairie centrale des Beaux-Arts est une maison d'édition parisienne spécialisée dans les ouvrages d'histoire de l'art et d'arts décoratifs, notamment connue pour avoir édité la revue *Art et Décoration* à partir de 1897. Les publications de cette maison, dirigée par la famille Lévy, sont des sources majeures pour la compréhension des mouvements d'arts décoratifs au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et, au-delà, pour l'analyse de leur promotion par la photographie.

Émile Lévy (1861-1916), qualifié de « photographe officiel du musée » des Arts décoratifs en 1915<sup>1</sup>, élargit ses activités en prenant la direction du laboratoire de photographies de l'institution dès 1907 ; dans les années 1950, une partie des archives photographiques de sa maison d'édition est déposée au musée par son successeur et neveu, Albert Lévy (1891-1976). Ce fonds, composé de plaques de verre et de tirages, documente de nombreuses expositions, salons et réalisations architecturales. L'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 y est particulièrement bien représentée. Seule grande exposition couverte par la Librairie centrale des Beaux-Arts entre 1919 et 1936, elle marque un temps fort dans la carrière d'A. Lévy qui diffuse largement les œuvres présentées. Bien que l'événement rencontre les faveurs du public, artistes et critiques nourrissent les débats sur l'ostentation luxueuse des pavillons, l'inadéquation des productions avec le mode de vie moderne et l'absence de programme social. Entre 1920 et 1930, ce contexte de foisonnement artistique conduit éditeurs et artistes à envisager de nouvelles façons de diffuser les arts décoratifs, alors que la période constitue une étape majeure dans le développement de la photographie qui s'ouvre à de nouveaux secteurs, tels que la mode et la publicité. Le fonds Éditions Albert Lévy conservé au musée des Arts décoratifs constitue ainsi un témoignage de ces

réflexions, croisant les activités de la maison d'édition et celles du laboratoire photographique de l'institution, dont la famille Lévy assure la concession de 1907 à 1936.

## La Librairie Centrale des Beaux-Arts – Éditions Albert Lévy.

- 2 Lorsqu'Albert Lévy reprend la Librairie centrale des Beaux-Arts après le décès de son oncle Émile Lévy en janvier 1916, ce sont trois générations d'hommes qui se sont succédé au sein de l'entreprise familiale. Alors située 2 rue de l'Échelle dans le 1<sup>er</sup> arrondissement parisien, face au musée des Arts décoratifs, elle publie des ouvrages richement illustrés depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que la revue *Art et Décoration*<sup>2</sup>, qui marque ses contemporains par sa qualité d'exécution. Au décès d'É. Lévy, Raymond Kœchlin (1860-1931), directeur de l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD)<sup>3</sup>, salue son engagement et ses très bons rapports avec le musée, souhaitant « rendre justice à cet homme d'initiative, dont la librairie était toujours prête à publier les bons travaux des érudits et des artistes français ; ceux qui s'occupent d'histoire de l'art lui doivent beaucoup, et l'Union Centrale le regrette avec eux<sup>4</sup> ». Cet hommage est publié dans le rapport annuel de l'UCAD, dont une partie est consacrée à l'exposition de photographies et gravures « Cathédrale de Reims » (juillet-octobre 1915), conduite quelques mois plus tôt au sein du musée par É. Lévy. L'éditeur aurait couvert l'ensemble des frais de l'exposition, qui constitue sa dernière grande réalisation. Il semble qu'il ait fourni les photographies présentant le site avant et après son bombardement<sup>5</sup> ; elles sont pour la plupart dues à M. Doucet et M. Anthony Thouret<sup>6</sup>, trésorier de la Société des amis de la Cathédrale de Reims<sup>7</sup>. En 1915, le musée ne s'ouvre que le temps de cette exposition ; l'événement est suffisamment important dans l'histoire familiale pour qu'il soit plusieurs fois évoqué dans la correspondance du neveu d'Émile, Albert Lévy, alors engagé dans le conflit (fig. 1). Le 31 décembre 1915, le jeune A. Lévy reçoit de son oncle une lettre lui promettant un bel avenir dans l'édition d'art<sup>8</sup>. La mort brutale d'É. Lévy le mois suivant bouleverse sa carrière : prisonnier au front, il se présente malgré tout comme repreneur de l'entreprise dès février 1916<sup>9</sup>. Dans sa correspondance, il cite très tôt des collaborateurs de confiance, dont il sait pouvoir s'adjoindre le concours : « À consulter : Ruckert, Kadar, Rivière, Verneuil, Vogel, Vitry<sup>10</sup> ». La plupart de ces hommes étaient proches d'É. Lévy : ils ont œuvré auprès de lui pour la photogravure de ses publications ou ont dirigé la rédaction d'ouvrages ou articles pour la Librairie centrale des Beaux-Arts. Le jeune homme évoque également des sujets qui l'intéressent particulièrement dans la reprise de l'entreprise : la poursuite de la revue *Art et Décoration* et les contrats liant É. Lévy à diverses institutions, dont l'UCAD et la Société nationale des Beaux-Arts<sup>11</sup>. Alors que plusieurs repreneurs se positionnent pour la maison d'édition, A. Lévy devient finalement propriétaire de la société vers février 1917. Rapatrié en juin 1918 pour échange de blessés de guerre, il est mis en congé sans solde au titre de la maison d'édition jusqu'à démobilisation, en juillet 1919<sup>12</sup>.

Fig. 1



Albert Lévy dans sa chambre de soldat : les murs sont ornés de gravures de la cathédrale de Reims et de *La Gazette du Bon Ton*, ca. 1916, coll. particulière.

- 3 Les premiers temps de sa prise de fonction correspondent à la poursuite des activités de son oncle : des publications restées inachevées sont éditées ; *Art et Décoration* reparaît, réaffirmant son ambition de « faire connaître les œuvres et les artistes, le plus d'œuvres et d'artistes possible<sup>13</sup> » mais sous une forme plus moderne. À la suite de cette période de transition, l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 constitue un véritable tournant dans la production éditoriale de la maison, à laquelle le nom « Ed. Albert Lévy » est souvent ajouté. En effet, la maison publie durant la période 1925-1930 des ouvrages luxueux, affirmant une orientation certaine pour les arts décoratifs et le décor intérieur. A. Lévy développe en parallèle des solutions nouvelles afin de promouvoir la création et adjoint en mai 1933 une galerie d'art à la boutique rue de l'Échelle. Ses intimes sont alors des proches de son oncle ainsi que Léon Deshairs (1874-1967), conservateur à la bibliothèque des Arts décoratifs et rédacteur en chef d'*Art et Décoration* dès 1920, le cinéaste Sergueï Eisenstein (1898-1948), la décoratrice Rose Adler (1890-1959) ou encore les hommes de lettres et critiques d'art Léon Moussinac (1890-1964) et Louis Chéronnet (1899-1950). Ce cercle rapproché, engagé à gauche et promouvant de nouvelles pratiques et techniques artistiques, accompagne probablement A. Lévy dans ses réflexions théoriques sur la photographie – L. Chéronnet signe les premières critiques sur le sujet dans la revue *L'art Vivant*<sup>14</sup>.

## Éditeur et photographes

- 4 Les collaborateurs d'A. Lévy gèrent les commandes photographiques nécessaires à la production éditoriale. La commande de clichés est en partie assurée par le rédacteur en chef d'*Art et Décoration*. Déjà, en 1911, on rapporte que c'est Lucien Vogel qui fait publier dans la revue les célèbres photographies en couleur d'Edward Steichen afin d'illustrer l'article « L'art de la Robe<sup>15</sup> », qui marquent l'histoire de la presse illustrée. Plusieurs studios photographiques sont crédités dans la revue : vers 1925, on retrouve très

fréquemment les noms des studios Rep et Chevojon, et de photographes tels qu'Albin Salaün (1876-1951)<sup>16</sup> ou Georges Buffotot (1879-1955)<sup>17</sup>, spécialisés en photographie industrielle, d'architecture ou d'arts décoratifs. Alors que les créateurs mettent à disposition des clichés commandés à leurs frais pour la promotion de leurs œuvres, il semble fréquent que les maisons d'édition cherchent à obtenir l'exclusivité pour leurs ouvrages en passant de nouvelles commandes. Ainsi, afin de promouvoir le *Théâtre* des frères Perret à l'exposition de 1925, les architectes conseillent à L. Deshairs de sélectionner des clichés réalisés par Chevojon ; la maison d'édition préfère finalement passer sa propre commande afin de présenter cette œuvre phare de l'exposition, très reproduite<sup>18</sup>. Un véritable circuit se met en place entre éditeurs, photgraveurs, artistes et photographes dans les années 1920 ; plusieurs témoignages évoquent des clichés qui transitent de main en main. L. Moussinac, intime d'A. Lévy, commente : « Seulement à l'avenir, comme vous savez qu'une photo prêtée à un journal est une photo perdue, envoyez-moi quelques exemplaires que je puisse conserver moi-même, en souvenir<sup>19</sup>. » Malheureusement, les conséquences de la crise de 1929 se font rapidement sentir : A. Lévy rencontre des difficultés financières qui s'accroissent en 1932. La maison d'édition est déclarée en faillite en 1936 : une association est conclue avec les Éditions Massin, permettant à A. Lévy de poursuivre ses activités<sup>20</sup>. À nouveau mobilisé durant la Seconde Guerre mondiale, il semble qu'il dépose une partie des archives photographiques d'*Art et Décoration* au musée des Arts décoratifs<sup>21</sup> : André Massin, son collaborateur, autorise l'institution à en faire usage dans une lettre de 1976<sup>22</sup>. Les archives administratives de la maison d'édition ne semblent pas avoir été conservées.

## Le laboratoire photographique de l'Union centrale des arts décoratifs

- 5 On l'a vu, les rapports privilégiés entre l'UCAD et la maison d'édition semblent avoir été initiés par É. Lévy. Lorsqu'il prend la concession du laboratoire photographique de l'institution en 1907, celui-ci est déjà riche d'une vingtaine d'années de réflexion et de fonctionnement, puisqu'il est créé vers 1883-1884, de façon concomitante à l'atelier de moulages. Dans une missive du 17 mai 1885, le président de l'UCAD réaffirme la vocation de ce dernier<sup>23</sup>, similaire à celle du laboratoire photographique : « mettre au service des travailleurs, par tous les moyens de vulgarisation, les modèles de toutes les époques qui peuvent développer l'enseignement professionnel<sup>24</sup> ». En 1883, on envisage la formation d'apprentis pour la réalisation des photographies du laboratoire, et de constituer une école « pour combler les lacunes immenses [en opérateurs qualifiés] et assurer le recrutement dans peu de temps<sup>25</sup> ». Alphonse Davanne (1824-1912), membre du conseil de l'UCAD<sup>26</sup>, et Gaston Louvrier de Lajolais (1829-1908), directeur de l'École nationale des Arts décoratifs, soutiennent ce projet dans lequel ils voient avantages pratiques et économiques<sup>27</sup>. Les deux hommes sont engagés pour la reconnaissance de la photographie et pour un renouvellement de l'enseignement artistique, prônant l'unité de l'art et de l'enseignement. Ainsi, le laboratoire aurait une double vocation pédagogique, en apportant un apprentissage technique et en diffusant les œuvres du musée. Ce projet répond à un besoin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et s'inscrit dans les débats concomitants sur la reproduction photographique des œuvres d'art<sup>28</sup>. Les écoles de photographie restent en effet peu développées en France jusque dans les années 1925<sup>29</sup> ; Paul Montel<sup>30</sup> affirme en 1923 dans *Le photographe* que « l'absence d'enseignement est la

cause de notre infériorité vis-à-vis de l'étranger<sup>31</sup> ». Cependant, il semble que la volonté de parvenir aux « avantages rémunérateurs d'une entreprise véritablement commerciale » ait primé<sup>32</sup> dans l'organisation du laboratoire. M. Henri Roux semble avoir été l'un des premiers chefs du laboratoire, actif de sa mise en fonction, vers 1884, à sa démission en 1886<sup>33</sup>. Dans un rapport de 1889, A. Davanne évoque un organe composé de : « son matériel, son atelier » et « un opérateur habile et dévoué<sup>34</sup> ». Depuis sa création, plusieurs chefs et aides semblent alors s'être succédé au laboratoire, dont le coût de fonctionnement cumulé s'élève à 35 000 F<sup>35</sup>. La question d'externaliser la production afin de réduire cet investissement est posée par la direction en 1888 ; A. Davanne ne manque pas d'y opposer des arguments de propriété sur les clichés et de flexibilité dans l'organisation des campagnes de prises de vues<sup>36</sup>. Finalement, un contrat pour la concession du laboratoire et d'un comptoir de vente qui y est adjoint est rédigé entre 1904 et 1906.

## La concession du laboratoire à la famille Lévy (1907-1936)

- 6 Un concours est lancé en 1906 : après délibérations<sup>37</sup>, É. Lévy signe un contrat le 1<sup>er</sup> janvier 1907. Il y est stipulé que le concessionnaire doit augmenter chaque année la collection d'au moins 500 clichés, dont le sujet est déterminé par les conservateurs<sup>38</sup>. Leur vente est assurée par le concessionnaire, qui jouit d'une exclusivité sur leur exploitation<sup>39</sup>. Des travaux sont effectués afin d'aménager le local de prise de vues, et un fonds photographique d'environ 500 clichés et 3 200 pellicules<sup>40</sup> ainsi qu'un matériel spécifique<sup>41</sup> sont remis à É. Lévy. Un plan de la Grande salle des coupes<sup>42</sup> du 10 janvier 1908 indique l'emplacement du laboratoire : il occupe deux salles, 305 et 305 bis, donnant sur le jardin des Tuileries<sup>43</sup>. Un espace large de 2,5 m est consacré à une chambre noire et une disposition spécifique est pensée pour les lampes du laboratoire<sup>44</sup>. Un document comptable du 15 février 1911 précise la configuration des lieux, divisés entre « l'atelier de M. Ruckert, la cabine de l'opérateur, les cuvettes de lavage ». Selon le contrat, les employés sont à la charge du concessionnaire : le nom peut être ici apparenté à Camille Ruckert (1866- ?), directeur de la société de photogravure Ruckert & Godde<sup>45</sup>. Proche collaborateur des Lévy, il désigne Émile pour sa réception dans l'ordre de chevalier de la Légion d'honneur en 1912<sup>46</sup> et, trois ans plus tard, Albert se tourne vers lui lors de sa reprise de la maison d'édition<sup>47</sup>. Dans la correspondance d'A. Lévy est également mentionné en février 1916 « le vieux Thiébaud, le photographe<sup>48</sup> », qui semble avoir les sympathies du jeune homme : il pourrait être un autre membre du laboratoire, ou un photographe rattaché à la maison d'édition.

## Une aubaine commerciale : le comptoir de vente de librairie

- 7 Durant la Première Guerre mondiale, il semble que l'activité du laboratoire soit interrompue jusqu'en août 1915, puis reprise par A. Lévy. Dans une lettre à sa mère du 28 février 1916, il évoque d'ailleurs la concession : « renseigne moi grosso modo sur les contrats qu'Émile avait fait [*sic*] avec eux, au sujet de la photographie, des objets & de la vente de nos ouvrages dans les salles. Je tiendrais à conserver ces deux monopoles,



surtout le dernier<sup>49</sup> ». L'adjonction du comptoir de vente, dont le mobilier est choisi par l'éditeur sur « des emplacements convenables [...] désignés au concessionnaire<sup>50</sup> » constitue en effet un avantage commercial indéniable pour la maison d'édition, qui plus est située à proximité du musée dès 1912<sup>51</sup>. Après sa reprise du laboratoire, les termes du contrat passé avec A. Lévy sont plusieurs fois revus : en 1927, la commission des finances demande une participation au chiffre d'affaires réalisé par la librairie et met en concurrence plusieurs éditeurs. À la signature d'un nouveau contrat avec A. Lévy cette même année, il est désormais précisé que 10 % du chiffre d'affaires annuel doit être versé à l'UCAD et qu'une commission sera perçue par le concessionnaire sur la vente d'ouvrages et d'objets lors d'expositions temporaires. Ces éléments laissent supposer un certain succès dans les ventes<sup>52</sup> opérées par la maison d'édition, qui suscite l'intérêt de concurrents. À la suite de la faillite de la société, une lettre de remerciements est adressée à A. Lévy le 27 juillet 1936 : « La commission ne peut oublier les excellents rapports entretenus avec votre oncle, et vous-même, depuis tant d'années<sup>53</sup> » ; elle clôt les dossiers d'archives nous renseignant sur les activités du laboratoire.

## Entre noir et blanc et couleur : éditer la modernité

- 8 Pour illustrer ses ouvrages, la maison d'édition jouit donc d'une part des photographies prises pour le compte de l'UCAD, et d'autre part de clichés issus de commandes. Selon Fabienne Fravallo, la famille Lévy s'appuie au passage du siècle sur « les procédés photomécaniques les plus modernes<sup>54</sup> » pour ses publications, grâce à un réseau de spécialistes experts dans ces domaines. A. Lévy semble particulièrement sensible aux débats qui animent le monde de l'édition dans les années 1910-1920. Face à une plus grande industrialisation des procédés de reproduction, des techniques plus traditionnelles, telles que la gravure sur bois ou le pochoir, sont alors remises au goût du jour<sup>55</sup>. À la suite de l'exposition de 1925, il publie ainsi de nombreux portfolios colorés au pochoir : ces séries, *Variations*, *Intérieurs* puis *Répertoire du goût moderne*, sont consacrées au décor intérieur. Elles ont pour parents *La Gazette du Bon Ton*<sup>56</sup>, qu'É. Lévy édite avec L. Vogel en 1912, et les recueils de motifs et ornements qu'il publie au début du siècle. Dans un contexte de reconstruction après-guerre, les portfolios constituent des propositions d'aménagement à destination d'une clientèle aisée : selon l'éditeur, ils doivent permettre de « fournir des solutions logiques, pratiques, expressives<sup>57</sup> » aux questions de l'aménagement. Il est intéressant de noter que dès 1925, plusieurs d'entre eux consistent en partie en la « republication » en couleur d'œuvres déjà présentées en photographies noir et blanc dans *Art et Décoration* (fig. 2 et 3). En 1902 déjà, Gustave Soulier défendait les dessins colorés : « les projets d'artistes, [...] sont ici les documents les plus valables, et servent mieux nos convenances que la photographie<sup>58</sup> ». L. Deshairs justifie cette nécessaire reconquête de la couleur d'une façon semblable en 1925 : « comme elle règne partout, rien, je crois, ne s'oublie plus vite. [...] Et, s'il s'agit d'œuvres d'art, que peut un souvenir coloré contre l'assaut des images monochromes multipliées par la photographie et la gravure<sup>59</sup> ? ». Ces portfolios ont l'avantage de présenter des projets parfois non réalisés, ce que la photographie ne permet pas et, surtout, de s'accorder le partenariat de noms célèbres. Ainsi A. Lévy conclut la préface de *Répertoire du goût moderne* : « Répertoire de tout ce qui porte – avec la signature d'un artiste – la marque du temps<sup>60</sup> ». Cependant, pour *Intérieurs*, alors que certaines planches possèdent le caractère « authentique » d'un dessin de studio – documents de

travail ou de promotion –, d'autres semblent dues à des artistes à qui des commandes ont été passées *a posteriori*, tel Boris Grosser, perdant la valeur ajoutée de la main de l'artiste.

Fig. 2



Salle à manger par E. Quibel, d'après Gaston Varenne, « L'exposition des Arts décoratifs, le mobilier français », *Art et Décoration*, n° 283, juillet 1925, pl. 37 – photographie EAL 0\_48, fonds Éditions Albert Lévy, musée des Arts décoratifs.



Fig. 3

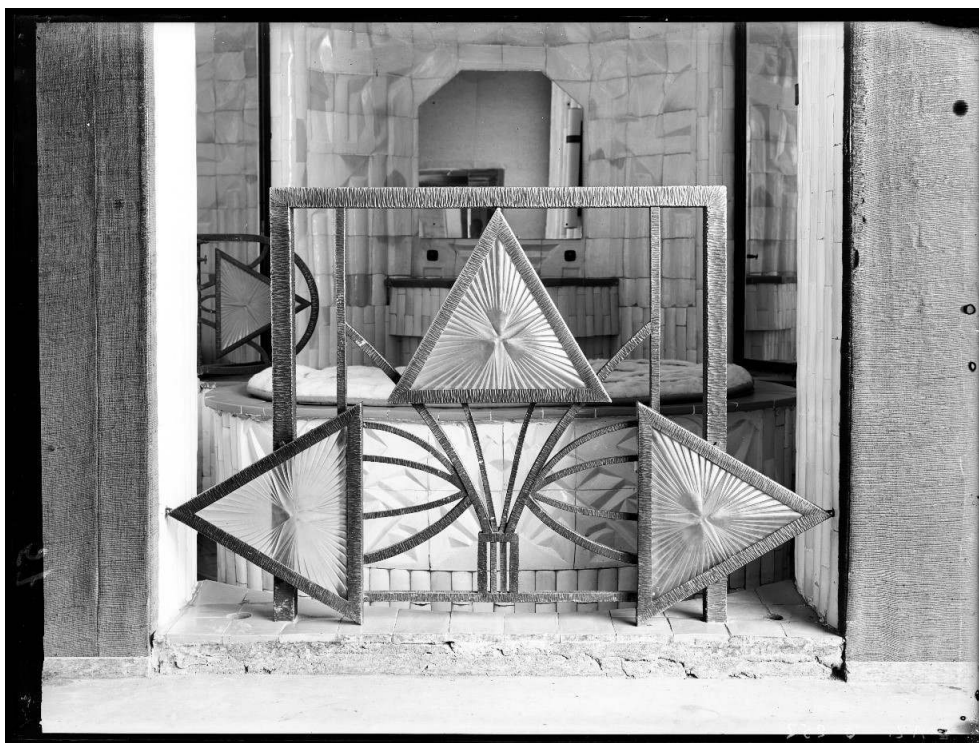


Salle à manger par E. Quibel, d'après Saddier et Fils, *Intérieurs en Couleurs*, Paris, Ed. Albert Lévy, 1926, pl. 13.

## Des portfolios photographiques

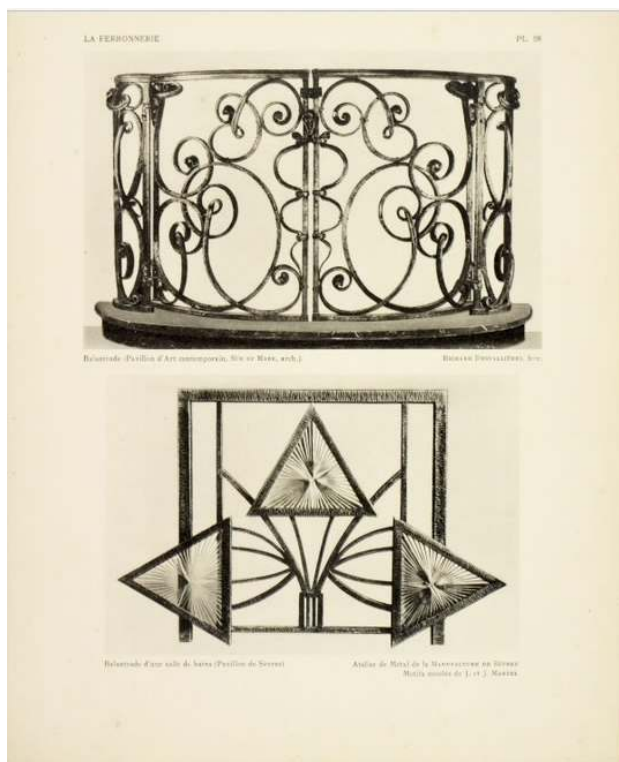
- 9 Alors qu'A. Lévy privilégie le dessin, plusieurs éditeurs font à l'inverse le pari de la photographie. Ses concurrents publient ainsi *Les châteaux de France par région* (C. Massin) ou *Constructions modernes* (A. Morancé), présentant des photographies accompagnées de plans et dessins, tandis que l'Union des artistes modernes privilégie la photographie pour publier ses réalisations, de rares volumes étant illustrés au pochoir. À contre-courant, A. Lévy ne publie que peu de portfolios photographiques : *Le jardin et la maison arabe au Maroc*, paru en 1926, est une initiative de L. Vogel qui ne peut l'éditer seul<sup>61</sup> ; *Bâtiments et jardins*, consacré à l'exposition de 1925, est probablement à envisager comme son pendant. Pour le portfolio de photographies dédié à la ferronnerie de 1925<sup>62</sup>, le détourage et nettoyage des objets photographiés (fig. 4 et 5) est tel que l'esthétique finale se rapproche subtilement du dessin, rappelant les répertoires de modèles dessinés publiés par É. Lévy au début du siècle<sup>63</sup>. En 1928, les éditions Moreau produisent un ouvrage semblable<sup>64</sup>, sans retouche des clichés... Alors, l'éditeur pourrait avoir choisi de se différencier de ses concurrents, voyant dans ces publications luxueuses l'intérêt du public pour les couleurs franches et les effets graphiques modernes, qui lui semblent probablement mieux correspondre au goût du moment et à la réalité des œuvres. Dans un texte de 1933 à propos de la galerie d'art qu'il a créée, il est ainsi résumé « les photographies ne présentent qu'une ligne, une forme, un volume : elles ne disent pas la couleur et n'expriment souvent qu'imparfaitement les matières<sup>65</sup> ».

Fig. 4



Balustrade d'une salle de bains (Pavillon de Sèvres) – photographie EALP\_0\_252, fonds Éditions Albert Lévy, musée des Arts décoratifs.

Fig. 5



Balustrade d'une salle de bains (Pavillon de Sèvres) détournée et reproduite dans *Exposition des Arts décoratifs, Paris, 1925. La ferronnerie*, Paris, Ed. Albert Lévy, 1926, pl. 28.

## Conclusion

- 10 Ainsi, évoluant au cœur d'un cercle d'intellectuels engagés dans la promotion d'une certaine modernité, Albert Lévy révèle par sa carrière l'interpénétration et la collaboration des milieux photographique, éditorial et artistique ainsi que leurs questionnements dans les années 1910-1930. L'exposition de 1925 marque une étape dans sa défense d'un goût moderne, A. Lévy tendant à la fin des années 1930 à promouvoir des artistes en rupture avec celle-ci. Tandis qu'il couvre peu l'exposition coloniale de 1931, sa maison d'édition est déjà rachetée lors de l'exposition de 1937 qui fait alors la part belle au médium photographique, grâce au pavillon de la publicité. Il est toutefois intéressant de noter que la revue *Art et Décoration* s'ouvre à la critique photographique, à une période où elle est encore peu fréquente. Vers 1927-1928, on y retrouve des photographes liés à la nouvelle vision ou à la photographie d'avant-garde, tels que Germaine Krull (1897-1985) ou André Vigneau (1892-1968). Cet embryon de critique est impulsé par L. Chéronnet<sup>66</sup> et s'inscrit dans un mouvement plus large : dès 1925, l'auteur signe déjà des articles similaires dans *L'art Vivant*<sup>67</sup>, L. Vogel crée *Vu* en 1928, consacrant le pouvoir informatif de la photographie, tandis qu'*Arts et métiers graphiques*<sup>68</sup> intitule son numéro de mars 1930 « Numéro spécial consacré à la photographie ».
- 11 Dresser le portrait des figures gravitant autour de la maison d'édition permet de mieux saisir la diversité de leur production et leur implication dans l'évolution des pratiques éditoriales, encore peu connues. Les liens étroits qui lient la maison d'édition à l'UCAD témoignent également de son rôle et de l'implication de l'institution dans des débats majeurs pour la reconnaissance de la photographie. Aujourd'hui, les fonds conservés par l'institution offrent des regards complémentaires sur la production photographique de cette période. Issus d'acteurs variés, ils s'inscrivent en regard du fonds EAL : portfolios photographiques de la Compagnie des arts français (1919-1927), clichés du studio Jean Collas (1900-1986), fonds d'archives des artistes Francis Jourdain (1876-1958) et Pierre Chareau (1883-1950), albums Maciet, etc.

## NOTES

1. Compte rendu d'activité de l'UCAD, 1916, rapport présenté par M. Kœchlin, pp. 133-134, bibliothèque des Arts décoratifs.

2. À propos de la revue, voir les articles de Fabienne Fravalo et sa thèse « La revue *Art et Décoration* (1897-1914) : de l'Art nouveau à un art décoratif moderne », Jean-Paul Bouillon, Régine Bonnefoit (dir.), Université Clermont-Ferrand II, 2015.

3. L'Union des beaux-arts appliqués à l'industrie, fondée en 1864, devient Union centrale des arts décoratifs (UCAD) en 1882, puis Les Arts Décoratifs en 2004, qui recoupe aujourd'hui les musées des Arts décoratifs et Nissim de Camondo, l'école de Camondo et la bibliothèque des Arts décoratifs. L'institution œuvre dès ses débuts à la reconnaissance des arts décoratifs afin d'« entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile ».

4. M. Koechlin, *op. cit.* note 1.
5. Il prépare au même moment la publication d'une importante monographie sur le sujet, *La Cathédrale de Reims, architecture et sculpture*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, [1915-1919], 2 vol.
6. Les noms des photographes sont mentionnés par Paul Vitry dans l'avant-propos de l'ouvrage, p. 8.
7. Compte rendu d'activité de l'UCAD, 1916, rapport présenté par M. Metman, conservateur, p. 143, bibliothèque des Arts décoratifs.
8. Maud Allera, *Albert Lévy (1891-1976), entre noir et blanc et couleur : éditer la modernité*, mémoire de Master 2, École du Louvre, Paris, 2 vol., annexes, mentionnée dans la lettre n° 80 du 27 janvier 1916, p. 6.
9. Le fils d'Émile, Étienne Lévy (1905-1982), n'a alors que onze ans.
10. M. Allera, *op. cit.* note 8, annexes, voir lettre n° 85 du 24 février 1916, p. 8. Il s'agit de Camille Ruckert (1866- ?), photographe et photographeur ; Gabriel Kadar de Torda (1859-1928) artiste et imprimeur, il serait le parrain de Jean de Brunhoff ; Henri Rivière (1864-1961), artiste ; Maurice Pillard Verneuil (1869-1942) ; Lucien Vogel (1886-1954) et Paul Vitry (1872-1941), principaux collaborateurs de la revue *Art et Décoration* ou de publications de la maison d'édition, notamment sous la direction d'É. Lévy.
11. M. Allera, *op. cit.* note 8, annexes, voir lettre n° 158 du 28 février 1916, p. 28.
12. Dossier militaire Albert Lévy, D431 1656, archives de Paris.
13. Jean Laran, « Art et Décoration », *Art et Décoration*, n° 212, mai-juin 1919, pp. 33-34.
14. Voir Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997, 2 vol.
15. Paul Cornu, « L'art de la Robe », *Art et Décoration*, n° 4, avril 1911, pp. 101-118.
16. En 1896, A. Salaün est déjà installé comme photographe dans le 15<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Durant la Première Guerre mondiale, il est nommé en février 1916 à la section photographique, avant d'entrer à la 27<sup>e</sup> section photographique aérienne en octobre 1918. Lors de son inscription au registre du commerce en 1923, il déclare son studio 8 passage des Favorites : il travaille par la suite régulièrement pour Michel Roux-Spitz, Jean Dunand et Robert Mallet-Stevens, puis devient photographe pour Le Corbusier de 1934 à 1940. Il occupe toujours son studio en 1946.
17. Durant la Première Guerre mondiale, G. Buffotot est ambulancier ou infirmier sur le front où il réalise plusieurs clichés de ses camarades. Après-guerre, il établit son studio à Sèvres, puis 51/53 bis rue Saint-Louis-en-l'Île à Paris (1932-1935) pour la « Photographie industrielle avec vente d'appareils et de fournitures photographiques ». Régulièrement collaborateur des éditions Condé Nast, il réalise l'ensemble des reportages d'arts décoratifs pour *Vogue* dès 1927 ; intime de Lucien Vogel, en 1953 il semble encore conserver l'ensemble des photographies prises par ce dernier au Maroc. Il cesse définitivement son activité de photographe après 1940.
18. Correspondance agence A. Perret avec revues, éditeurs, auteurs (1909-1953), 104535 AP 557, 104/1, Institut français de l'Architecture.
19. Lettre de L. Moussinac à S. Eisenstein, non datée, Fonds Moussinac, 4-COL-10/35 à 10/40, Bibliothèque nationale de France.
20. Albert Lévy poursuit ses activités jusque dans les années 1970. La revue *Art et Décoration* est aujourd'hui toujours publiée, mais a perdu sa vocation critique.
21. Selon une lettre du 1<sup>er</sup> juillet 1976 d'Yvonne Brunhammer, conservatrice au musée des Arts décoratifs, ceux-ci sont marqués « Albert Lévy/Art et Décoration ». Centenaire de l'exposition de 1925, D1/490, archives de l'UCAD.
22. Voir Centenaire de l'exposition de 1925, D1/490, archives de l'UCAD.
23. D'autres ateliers de moulages sont évoqués pour modèles dont celui du Trocadéro, créé en 1879. Mentionnons également l'atelier du Louvre, qui connaît un âge d'or entre 1880 et 1914 avant de disparaître en 1927. À ce sujet, voir notamment Florence Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre : 1794-1928*, Paris, Ed. RMN-Grand Palais, 1996 et Évelyne Possémé, « La politique

de reproduction à l'Union centrale des arts décoratifs au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ed. RMN-Grand Palais, 1994, pp. 77-82.

24. É. Possémé, *op. cit.* note 23.

25. Procès-verbal de la commission de reproduction au conseil d'administration, octobre 1883. Voir Création du laboratoire photographique (1883-1885), D4/83, archives de l'UCAD.

26. À noter qu'Alphonse Davanne est également chimiste et cofondateur de la Société française de photographie créée en 1854.

27. Selon eux, l'exposition de 1884 de l'UCAD devrait être un terrain d'exercice pour les étudiants et assurerait un retour sur investissement rapide, par la vente des clichés des pièces remarquables de l'exposition *a posteriori*. Voir le procès-verbal du 17 octobre 1883, dossier D4/83, archives de l'UCAD.

28. À ce sujet, voir notamment Léon Vidal [et J.-F. Raffaëlli], « La création des Musées photographiques », *Le Moniteur de la photographie*, n° 23, 1<sup>er</sup> décembre 1884.

29. Une école de photographie est créée en 1927 rue de Vaugirard à Paris, ne comptant qu'une quinzaine d'étudiants qui suivent un enseignement relativement classique, basé sur l'activité de portraitiste. F. Denoyelle, *op. cit.* note 14.

30. Paul Montel, « Une école professionnelle de photographie et de cinématographie à Paris », *Le photographe*, n° 109, 5 novembre 1923, pp. 249-250.

31. F. Denoyelle, *op. cit.* note 14.

32. Voir Photographies du laboratoire : inventaire (1891), D4/101, archives de l'UCAD.

33. Voir Poste de chef-opérateur du laboratoire, nomination (1883-1886), D4/88, archives de l'UCAD.

34. Alphonse Davanne, Rapport sur l'atelier de photographies de l'Union centrale des arts décoratifs, Paris, Impr. A. Warmon, décembre 1889, bibliothèque des Arts décoratifs.

35. L'auteur comprend également dans son rapport des tirages photographiques commandés pour les activités de *La Revue* de l'UCAD entre 1880 et 1884, supposant une activité antérieure.

36. Selon le Rapport sur la situation du Laboratoire de photographies signé de M. Vachon le 13 février 1891, une réforme sur le fonctionnement du laboratoire est engagée dès juin 1890 ; le 21 novembre 1890, la commission à l'enseignement vote la rédaction d'un catalogue qui doit pouvoir être adressé gratuitement à tous les musées, écoles, marchands et commissionnaires. Voir Situation générale du laboratoire : rapport d'activité de M. Vachon, D4/100, archives de l'UCAD.

37. Les sociétés suivantes répondent notamment au concours : J. Barry « imprimeur-photographe », J.-E. Bulloz « Maison artistique d'éditions photographiques », Galerie E. Druet « tableaux, lithographies, photographies », A. Giraudon « éditeur-photographe », Librairie Larousse « imprimeurs-éditeurs », Neurdein frères « éditeurs photographes », P. Sauvanaud, « photographe ». Voir Reprise de l'activité photographique (1900-1906), D4/116, archives de l'UCAD.

38. Dès octobre 1910, Léon Deshairs, conservateur de la bibliothèque, est en charge de fournir des rapports annuels sur les travaux et l'application du contrat passé avec M. Lévy à la commission des finances. D4/117, archives de l'UCAD.

39. Selon l'article XII, « le concessionnaire peut employer les clichés pour faire toutes reproductions, y compris les cartes postales » ; il perçoit également 10 F par cliché pour droit d'utilisation si d'autres sociétés en demandent la publication. D4/116-117, archives de l'UCAD.

40. Selon l'inventaire du matériel de photographie signé des deux parties le 28 avril 1910. D4/117, archives de l'UCAD.

41. Un appareil photographique et un pied à vis. D4/117, archives de l'UCAD.

42. Troisième étage du musée, le laboratoire se situait à proximité de l'actuelle galerie des retables médiévaux.

43. Laboratoire de photographies, travaux d'aménagement (1907-1915), B7/51, archives de l'UCAD.
44. En 1909, plusieurs travaux électriques sont dirigés par M. Lorain, architecte du musée, afin d'installer un circuit supplémentaire alimentant six lampes de seize bougies pour l'atelier de photographie. B7/51, archives de l'UCAD.
45. Il est notamment l'auteur de l'ouvrage *La photographie des couleurs*, Paris, Schleicher Frères éditeurs, 1900.
46. Dossier de légion d'honneur, Jean Jules Camille Ruckert, n° 19800035/744/84437, archives nationales.
47. M. Allera, *op. cit.* note 8, annexes, voir lettre n° 161 du 15 mars 1916, p. 31.
48. M. Allera, *op. cit.* note 8, annexes, voir lettre n° 158 du 28 février 1916, p. 29.
49. M. Allera, *op. cit.* note 8, annexes, lettre n° 166 du 14 avril 1916, p. 35 : « C'est un brave vieil alsacien qu'Émile soutenait beaucoup [...] je te met [*sic*] en garde contre son fils qui n'est pas sérieux & à qui Émile ne voulait jamais confier d'ouvrage. »
50. Contrat pour la concession du laboratoire photographique, 1<sup>er</sup> janvier 1907, D4/116, archives de l'UCAD.
51. L'article XIII du contrat précise « le concessionnaire a seul le privilège de vendre, dans le musée, non seulement les photographies faites d'après les clichés de l'Union Centrale, mais encore toutes autres photographies, phototypies, gravures, photogravures, cartes postales ou publications se rapportant à l'art ». Selon une lettre d'Albert Morancé du 14 mai 1926, il existe alors un service de vente organisé par l'UCAD et un second tenu par un concessionnaire – Albert Lévy, donnant un résultat « un peu hybride ». D4/117, archives de l'UCAD.
52. Le 3 avril 1933, un document comptable annonce que le montant de la commission versée à l'UCAD sur les ventes de l'exposition Lalique (1933) s'élève à 1/3 de 20 % sur 26 900 F, tandis que celle sur l'exposition Tourte (1933) s'élève à 1/3 de 15 % sur 28 450 F.
53. Voir D4/117, archives de l'UCAD.
54. Fabienne Fravalo, « La Librairie centrale des beaux-arts au passage du siècle : un réseau d'acteurs au cœur de l'innovation », *Revue française d'histoire du livre*, n° 136, 2015, pp. 125-150.
55. Jean Saudé œuvre notamment en ce sens, voir Jean Saudé, *Traité d'enluminure d'art au pochoir*, Paris, Ed. de l'Ibis, 1925.
56. Lancée en novembre 1912, *La Gazette du Bon Ton* est une revue féminine luxueuse en rupture avec les revues de mode existantes, employant notamment les illustrations colorées au pochoir. Voir Sophie Kurkdjian, *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ed. Institut universitaire Varenne, collection des Thèses, n° 92, 2014.
57. *Répertoire du goût moderne*, Paris, Ed. Albert Lévy, 5 vol., 1928-1929.
58. Gustave Soulier, « Croquis d'intérieur », *L'Art décoratif*, février 1902, p. 190.
59. Léon Deshairs, *Intérieurs en couleur : Exposition des Arts Décoratifs*, Paris, Ed. Albert Lévy, 3 vol., 1926.
60. *Répertoire du goût moderne*, *op. cit.* note 57.
61. S. Kurkdjian, *op. cit.* note 56.
62. Henri Martinie, *Exposition des Arts décoratifs, Paris, 1925. La ferronnerie*, Paris, Ed. Albert Lévy, 1926.
63. Eugène Grasset, *Ouvrages de ferronnerie*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1902.
64. Gabriel Henriot, *La ferronnerie moderne*, Paris, Ed. Charles Moreau, 1928.
65. Anonyme, « Notre galerie d'exposition », *Art et Décoration, Les échos d'Art*, mai 1933.
66. Voir par exemple Louis Chéronnet, « L'objet mis en lumière », *Art et Décoration*, janvier 1933, pp. 11-20.
67. F. Denoyelle, *op. cit.* note 14.
68. On retrouve dans cette revue créée en 1927 des proches de la famille Lévy tels que Lucien Vogel, Louis Chéronnet, Waldemar-George, André Vigneau, etc.

---

## RÉSUMÉS

Lorsqu'Albert Lévy (1891-1976) prend la direction de la maison d'édition La Librairie centrale des Beaux-Arts en 1919, celle-ci jouit d'une notoriété certaine depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les publications d'A. Lévy, aux rênes de l'entreprise familiale jusqu'en 1936, s'inscrivent dans une période riche en évolutions critiques, tant pour le renouveau des arts décoratifs que pour celui de la reconnaissance de la photographie. Le fonds d'archives photographiques de la maison d'édition, conservé au musée des Arts décoratifs de Paris, se trouve ainsi au croisement de cercles complémentaires : ceux des arts décoratifs du début du XX<sup>e</sup> siècle et de la photographie. Dès 1928, l'éditeur semble se détacher de la photographie en noir et blanc au profit d'illustrations colorées au pochoir. Alors, il est nécessaire d'interroger quels rôles photographie et photographes occupent dans son projet éditorial et comment la concession du laboratoire photographique de l'Union centrale des arts décoratifs, assurée par la famille Lévy de 1907 à 1936, s'inscrit dans ses activités.

When Albert Lévy (1891-1976) took over the publishing house La Librairie Centrale des Beaux-Arts in 1919, it had enjoyed a certain fame since the late 19th century. The publications of Lévy, at the helm of the family business until 1936, were part of a period rich in critical developments, both for the revival of decorative arts and for that of the recognition of photography. The publishing house's photographic archives, now in the Musée des Arts Décoratifs de Paris, also find themselves at the crossroads of early twentieth-century decorative arts and photography. From 1928, the publisher seems to have abandoned black-and-white photography in favour of stencil-coloured illustrations. Thus it was necessary to examine the roles occupied by photography and photographers in his editorial project and how the concession of the photographic laboratory of the Union Centrale des Arts Décoratifs, run by the Lévy family from 1907 to 1936, became part of its activities.

## INDEX

**Mots-clés** : arts décoratifs, Art Déco, édition, laboratoire de photographie, librairie, musée des Arts décoratifs, photographie, revue.

**Keywords** : decorative arts, art deco, publishing, photography laboratory, bookshop, Musée des Arts Décoratifs, photography, revue

## AUTEUR

### MAUD ALLERA

Maud Allera est diplômée de l'École du Louvre en muséologie et histoire de l'art. Ses recherches de master 2 ont porté sur le fonds Éditions Albert Lévy et sur la diffusion des arts décoratifs à travers l'édition et la photographie au début du XX<sup>e</sup> siècle. En 2016, elle a conduit des recherches sur les archives inédites du Bazar de l'Hôtel de Ville et a été co-auteur d'une monographie sur l'enseigne aux éditions Assouline.

\*\*\*

Maud Allera is a graduate in museology and art history from the École du Louvre. Her Master 2 research was concerned with the Éditions Albert Lévy collection and the dissemination of the decorative arts via publishing and photography in the early twentieth century. In 2016 she



carried out research on the unreleased Bazar de l'Hôtel de Ville archives and was the co-author of a monograph on the department store published by Éditions Assouline.